

# SALAGRUMO 7



## Índice

### CRONICA

La experiencia cinematográfica - Mario Cámara

### ENSAYO

Sujetos infantiles: sacrificio y globalización - Andrea Jeftanovic

### RESEÑA

Después de "Mi vida después" - Lucía De Leone

### POESÍA

Poemas inéditos - David Bustos

- **La imagen pertenece a la obra de teatro *Mi vida después* de Lola Arias**

# CRONICA

## La experiencia cinematográfica

Mario Cámara

Durante una estadía de casi tres meses en Holanda, más precisamente en la pequeña ciudad de Leiden, sucedieron muchas cosas interesantes: mi experiencia en la Universidad, en donde tenía un escritorio con computadora para mí solo, todos los compañeros que conocí allí y que no dejaron, un solo instante, de tratarme bien, los canales, la serenidad de los parques y la cercanía con Amsterdam. Hubo también, casi como una escena contrapuesta, un Leiden nocturno que comencé a conocer gracias a la sagacidad y generosidad de Luciana. En esos paseos entré en contacto con un grupo de expatriados, algunos holandeses, canadienses y españoles, como la bonita María Azul. Con ellos abrías una puerta de una usina abandonada, por poner un ejemplo, y te encontrabas con una fiesta multitudinaria, o viajabas a un teatro minúsculo de una ciudad aun más pequeña que Leiden a ver una obra ultravanguardista.

Pero en esta breve crónica quisiera referirme a la experiencia cinematográfica. Me gusta mucho ir al cine cuando viajo. Por ejemplo, recuerdo haber visto *El día de la bestia*, de Alex de la Iglesia, en Granada, compartiendo la excitación de cientos de españoles que no dejaban de gritar con esa brutal película; o, *Chungking Express* en una desolada sala de Berlín, frente a la Rosa Luxemburg Platz, poblada apenas por unas pocas almas en pena. ¿Qué me gusta de ir al cine cuando viajo? Los pequeños rituales anteriores y posteriores al film. Conseguir un diario para saber qué están dando, enfrentar al boleterero, palpar la butaca y aspirar el olor de la sala -cada sala, arriesgo, posee un olor particular-, y luego, una vez terminada la proyección, observar los rostros de mis vecinos cuando se encienden las luces. Con cada una de esas acciones tengo la ilusión de ser menos extranjero. Ellas me protegen de mi odio al turismo y me proveen de una felicidad tan rutinaria como haber ido al supermercado o haber preparado una ensalada.

En Leiden hay tres complejos de cines, cada uno con varias salas. De los tres visité uno que, por suerte, tiene un nombre sencillito "Trianon" (nombre que me recuerda, letra de tango mediante, a mi barrio Villa Crespo en Buenos Aires). La experiencia del cine aquí tiene

sus condimentos y sus diferencias con Buenos Aires. La primera es que no te dejan entrar al hall de entrada hasta que empieza la película. De modo tal que o llegas sobre la hora o te quedas en la vereda con una temperatura promedio de 3 o 4 grados (aclaro que yo estuve en invierno). Pero luego, cuando las puertas se abren la experiencia se personaliza. Un joven o una joven se paran en la entrada y no sólo te piden las entradas sino que te dan una cordial bienvenida.

Antes de comenzar el film aparece otra vez el joven o la joven y te anuncian que la función, efectivamente, va a empezar. Luego de una hora de transcurrida la película, se encienden las luces y todo el mundo sale disparado al bar a tomarse una cerveza. Es la costumbre, las películas se interrumpen a la hora, no a la mitad, sino a la hora. Pasados diez minutos, nuevamente alguno de los jóvenes avisa que ya va a recomenzar la función y pareciera que reconoce qué persona estaba en cada cine. La noche en que fui a ver *El luchador*, estaba en la sala durante el intervalo y apareció el muchacho para anunciar el recomienzo. Miró las butacas y dijo, entre preocupado y sonriente, se me perdieron tres (en un holandés claro y transparente) y los fue a buscar al bar. Regresó con la bandita, que portaba en sus manos botellitas de Coca-Cola y satisfecho se fue a reiniciar ese extraordinario film. Al finalizar, nos esperaba en la puerta y aunque no terminé de comprender bien lo que decía, creo que nos preguntaba si nos había gustado la actuación de Mickey Rourke.

# ENSAYO

## Sujetos infantiles: sacrificio y globalización

**Andrea Jeftanovic**

¿Alguien ha escuchado la música del flautista de Hamelin? Debe ser una melodía seductora, porque gracias a ella el flautista se llevó a las ratas que invadían un pueblo medieval, y luego a todos sus niños cuando quienes lo contrataron se negaron a pagarle. Esta leyenda ha sido narrada desde la Edad Media y a lo largo de sus 700 años ha tenido tantas versiones como narradores pero en todas funciona la alegoría de una clase social dominante con sus vicios y abusos de poder. Pero también está el temor a una ciudad sin niños. En esta ponencia analizaremos dos obras dramáticas españolas/iberoamericanas contemporáneas, que se inspiran en la leyenda del flautista de Hamelin y resultan iluminadoras para pensar la figura de los infantes atrapados en las perversiones del mercado y la ley como cuerpos que circulan por los intersticios o que están al margen de sus regulaciones. Los personajes infantiles de estas piezas sufren circunstancias de abuso en varios niveles (sexual, laboral, psicológico, legal, médico, ético).

Es el caso de *La cruzada de los niños de la calle*, producto de la investigación y creación de varios autores latinoamericanos bajo la conducción del dramaturgo catalán José Sanchís Sinisterra en el 2001, que trata la problemática de los niños de la calle de las grandes metrópolis latinoamericanas donde los sujetos infantiles están atrapados en redes de prostitución, mendicidad, tráfico de órganos y de droga, explotación laboral, violencia policial, que motivan el éxodo masivo de éstos desde sus distintas ciudades hacia el mar. Los niños son liderados por una niña ciega víctima de un escuadrón de muerte brasilero. La segunda obra escogida es *Hamelin* del 2004, del autor español Juan Mayorga, en la que se desarrolla un complejo y controversial caso de pederastia en torno a un niño de barrio marginal y un burgués altruista en medio de una disputa entre la ley, la prensa, la psicología y la familia. La infancia presentada en ambas obras considera a los sujetos infantiles como un espacio simbólico desde donde es posible pensar y establecer las tensiones entre los sujetos subordinados y los sistemas dominantes en la era poscapitalista y globalizada. En ese

sentido insisto que se trata de una estrategia literaria, un artificio, los dramaturgos manipulan voces infantiles y sus significaciones para hablar de algo más.

Por otra parte, es indiscutible el hecho de que leemos estas obras literarias en un contexto, un tiempo donde los medios de comunicación nos dan a conocer varios *flautistas* acechando a niños a nivel global.[1] Frente a estos eventos de la realidad cabe la pregunta de hasta qué punto la sociedad y sus progenitores son capaces de cuidar a sus niños tanto como para impedir que los sujetos infantiles entren en la circulación del mercado en tanto mercancías o que sean manipulados por sistemas legales, mediáticos, de bienestar social. Y algo más enrevesado, qué es lo que despiertan los niños en los adultos y en la sociedad para generar esas situaciones de perversa dominación cuando paradójicamente, la mirada contemporánea sobre la infancia, pone al niño en el centro, con más derechos que deberes. Incluso los expertos han llegado a tildar el siglo XXI como el siglo del niño. La psicología ha afirmado que es un individuo que requiere de cuidados especiales y que posee una estructura mental y procesos psíquicos distintos a los del adulto. Ahora es aquel niño observado, diagnosticado y expuesto a los discursos sobre la infancia desvalida como expresa la Convención de Derechos del niño de 1989 que estipuló artículos específicos sobre la prohibición del trabajo infantil, del sexo y otras formas de explotación.

Pero hasta aquí la realidad; en esta ponencia no se hablará de niños de carne y hueso, se habla de personajes y problemáticas que se despliegan en la ficción dramática pese a que e incorporen algunos referentes la heterogénea bibliografía de un nuevo campo, Children's studies, que desde la historia, la antropología, la psicología intentan trazar la trayectoria de la figura del niño comprendiendo su rol y evolución en la sociedad e historia occidental contemporánea, en cuyos ejes principales está la distinción del sujeto infantil respecto al adulto y la transición desde un modelo familiar social y moral a uno que es más que nada un *encalve sentimental*".[2]

Proponemos la noción del *homo sacer* del teórico Giorgio Agamben para comprender las paradojas que encarnan los personajes infantiles de estas obras en tanto *figuras sagradas* dentro del orden social, figuras que se protegen y sobre quienes se dirigen los mayores esfuerzos nacionales e individuales, pero que al mismo tiempo suponen un sujeto excluido del orden civil por su condición de "menor de edad" que lo margina del mundo de

la ley, la economía y la política y lo inscribe en una categoría especial. El sujeto infantil correspondería al individuo “cuya inclusión en el orden jurídico se basa únicamente en la exclusión; entendiéndose la última como la posibilidad de que cualquiera lo prive de su vida sin ser penalizado por la ley; ya que esta desconocía su deber de protección al excluir al individuo del orden jurídico”. He ahí la contradicción que señala Agamben: el derecho ya no protege la vida del *homo sacer* y no penaliza a quién lo mate; pero por otro lado, entiende que el *homo sacer* es insacristable, es decir, que no se le puede dar muerte de forma ritualizada. Es interesante señalar que en ambas obras casi no hay niños en escena ya que son representados por un adulto porque su voz no se considera válida para lo que se está debatiendo o bien porque se les ha reducido a mercancías que circulan por intrincados circuitos de explotación, manipulación mediática, represión policial. La explotación en todos los casos se presenta multicausal[3], en sus historias de vida intervienen la pobreza, la disfuncionalidad familiar, el abandono institucional, el maltrato, el abuso sexual temprano.

## **HAMELIN**

“Nadie da nada por nada” dice un personaje en la obra *Hamelin*, específicamente el hermano de la supuesta víctima y miembro de la familia pobre que es frecuentada y ayudada por el sospechoso pederasta. Su frase alude a la dudosa situación que supone un adulto que consiente a un niño pobre con quien no tiene vínculo alguno. “Hamelin”, fue escrita por el autor español Juan Mayorga en el 2003, a partir de la imagen inicial de un caso de pederastia descubierto en el barrio catalán de El Raval en 1997 en el que los padres ofrecían a su hijo en alquiler a un pederasta por 30.000 pesetas. La historia es una sucesión de hechos inscritos en el registro de la crónica periodística y la bitácora de una investigación judicial. Se reconstruyen los hechos vividos por los diversos protagonistas: el niño-víctima, su padre, un hermano adolescente, una madre analfabeta, una psicóloga y desde luego, el magistrado y el acusado. Josemarí, el supuesto niño abusado, es el hijo de una familia humilde y disfuncional quien se presenta, según considera el juez, como un peculiar objeto de afecto del aparentemente inofensivo Rivas, un burgués que realiza actividades con familias pobres. Los padres de Josemari son casi analfabetos; el padre siempre está cesante y la pareja

continuamente está esperando un nuevo hijo. El niño, actúa de modo silencioso, casi autista, avergonzado o miedoso. Nunca sabemos si su testimonio es genuino o no.

La pieza se desarrolla en 18 cuadros y subraya nuestra calidad de espectadores a través de la presencia de un acotador que hace de narrador y personaje al estilo brechtiano, que se dirige al público para *cambiar el punto de vista*, adoptar una actitud crítica recordar las limitaciones del teatro, por ejemplo: “Hamelin”, cuadro cinco. “El detenido es sólo la punta del iceberg”. “¿Caso aislado o nudo de una enorme red?”. Montero está leyendo el dossier de prensa. Esto es lo primero que hará cada mañana: leer el dossier de prensa. Le decepciona el modo en que los periodistas están tratando el caso. “El detenido es sólo la punta del iceberg”; “¿Caso aislado o nudo de una enorme red?”. “Red”; “iceberg”. ¿Es que nadie les enseñó la diferencia entre periodismo y literatura?”

Rivas es presentado como el sospechoso, un hombre de educación religiosa que ha crecido para convertirse en un filántropo con predilección por las obras sociales que impliquen la participación de niños. Montero, el juez encargado del caso, tiene sospechas. A su vez, la obra nos muestra a Montero en su plano personal, donde enfrenta una crisis familiar evidenciada en la incomunicación con su propio hijo y su esposa. En la dinámica de la relación del juez con su hijo y su mujer se reflexiona sobre el uso del lenguaje y la incomunicación; tema que atraviesa la obra en todos los niveles. El niño víctima, quien transita a través de la obra dibujando y erigiendo contradictorios testimonios, sirve al interés de todos los adultos de la obra: Ya sea para justificar las acciones altruistas de un burgués, alimentar el ego de un juez que maneja un caso de impacto público, unos padres irresponsables que dejan que su hijo pequeño sea consentido y criado por un monitor comunitario, una psicóloga que comprueba sus teorías en un caso de abandono y abuso.

Rivas habla de su rol en la comunidad “Tengo en marcha un proyecto de reinserción. Chavales que no encuentran su sitio. Hay que darles una oportunidad.” Pero cuando lo interrogan sobre un material pornográfico de internet incautado en su computador resulta que tiene muy en claro sus derechos como consumidor que no infringe las leyes. El juez prosigue y le lee un correo electrónico firmado por un tal “Unicornio”: “Queridos amigos: Este fin de semana he pasado momentos sublimes con mi ángel. Sin embargo, hay algo que cada día me entristece más. Pasa el tiempo y, a medida que va dejando de ser un niño...”. Rivas reconoce que es un mensaje escrito por él, pero alega intromisión a la privacidad y alega que “Hay



cientos de grupos así en Internet. Sólo es un grupo de ayuda... Es un lugar donde desahogarse. Uno piensa que es un raro hasta que descubre que hay cientos de personas, miles, que sienten lo mismo que uno. Es un lugar donde puedes comunicar tus sentimientos a gente que te comprende”. Aquí se distinguiría entre pedofilia, amor a los niños y pederastia, abuso. Eso lo sabe Rivas, el acusado, cuando afirma: “Si me gustan los niños, me agunto”.

La clave de la obra está en el lenguaje y los discursos. Principalmente los de la ley, la psicología, la prensa y el mercado que se presentan como un palimpsesto de artificios tecnicistas que oculta la verdad. Discursos que denuncian la capacidad de sometimiento y manipulación que posee lenguaje en grado pleno frente a quien carece de él como lo es un niño, y más aún un niño de familia pobre. En general, se conciben al niño como un sujeto de memoria frágil, manipulable y fantasiosa que lo lleva a tergiversar la realidad. Rivas señala que el testimonio del niño no prueba nada ya que “a un niño asustado...basta con repetirle cien veces la misma pregunta para que diga lo que todos quieren oír”.Raquel, la psicóloga infantil, supuestamente sería la intermediaria en relación con ese lenguaje ininteligible y que, en nombre del bien (“hay que proteger a los niños”) separa a la familia e interna al pequeño en un hogar institucional. Habla con el lenguaje de la razón y la ciencia (“evaluar la credibilidad del relato”), con tecnicismos denunciados por el acotador:

“Proyecto”. Está hablando de un niño de diez años. “Proyecto”. La palabra debería retumbar en el teatro. Palabras: “Escuela Hogar”, “Dirección General de Protección de la Infancia”, “Derechos Humanos”. Ésta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje. Al otro lado de la mesa, Raquel sigue hablando. No dice “familia”, dice “unidad familiar”. No dice “Josemarí”, dice “paciente”. Raquel sigue hablando y Montero mira por la ventana. En la acera, unos niños juegan al fútbol. Montero se fija en uno que no participa en el juego. Montero desearía romper la ventana para ver mejor o para respirar.

Al mismo tiempo el padre de la supuesta víctima acusa esta manipulación de lenguajes expertos donde los más afectados son ellos, al sostener: “Feli dice que nos tratan así por ser pobres; frente a la pregunta de ellos por la estadía de Josemarí en la institución, Montero argumenta, “¿No lo entiende? Es muy sencillo: cuando la familia fracasa en su misión

protectora, el Estado debe intervenir”. Esta afirmación refiere a la privatización de la infancia y la familia que se desarrolla en la actualidad, en virtud de la cual la familia se responsabiliza por la crianza de sus hijos, salvo en casos de negligencia grave. Paco, sorprendido, responde “Yo me basto y me sobro para proteger a mis hijos”. El concepto de protección también cae en una zona oscura en cuanto al lenguaje ya que los peligros que considera el Estado son conceptualmente distintos de los que entiende Paco, padre de familia marginal.

También el poder mediático en torno a un caso con niños involucrados da señales del significado de estos en las estructuras sociales y el sensacionalismo que despiertan cuando el Juez Montero, le dice al prepotente acusado: “(los medios) Ya han dictado sentencia. Si les dejásemos, lo castigarían con sus propias manos. Se trata de niños. Toda la ciudad se siente humillada. El castigo tiene que ser enorme. Toda la ciudad contra un solo hombre. Un burgués que se gana la confianza de una familia humilde para meterse en la cama de los niños. No, no es una historia de la que presumir ante mamá”.

La obra finaliza con el Juez junto al niño víctima, en una conversación privada en la que él le relata el cuento de Hamelin. ¿Qué quiere el Juez?, ¿nadie da nada por nada? ¿Es un pedófilo en potencia que se ha enamorado del niño?, ¿Corrige de esta forma la incomunicación con su padre y su hijo?... Reitero, sería un error decir que *Hamelin* es una obra exclusivamente sobre la pederastia. Es una metáfora para hablar de la perversión de las palabras, del discurso, la enfermedad del lenguaje, la manipulación de la inocencia, las ruinas de la civilización en torno a un *niño* porque todos son dueños de lenguajes desde los que pueden atacar y defenderse menos el infante que sólo tiene el silencio, porque nadie lo interroga ni escucha seriamente, y quedan los dibujos que hace y que los demás interpretan de mil maneras. En este sentido, la pieza nos ofrece la reflexión sobre cómo nuestra sociedad fabrica monstruos y los conjura *sacrificando chivos expiatorios*, y dejando al monstruo intacto, incólume, tal vez porque el monstruo (la pederastia, en este caso; el abuso y la explotación de la infancia) se alimenta de la complicidad -consciente o no- de todos y cada uno.

## **LA CRUZADA DE LOS NIÑOS DE LA CALLE**

La obra se inicia con la matanza de niños de la Iglesia de la Candelaria en la ciudad de Río de Janeiro en 1993, para dar lugar a seis tramas y problemáticas, que corren paralelas en países distintos: tres mendigos colombianos que explotan a un niño parapléjico para pedir limosna; dos mujeres costarricenses que trabajan en un refugio para niñas de la calle que son ofrecidas para comercio sexual por internet a extranjeros, un médico ecuatoriano que trafica órganos de niños pobres para clientes de países poderosos, un padre mexicano que obliga a su hijo a hacer piruetas como cortina para ocultar el tráfico de droga, unas barrenderas bolivianas que limpian la estela de basura dejada por los niños, un policía brasilero que estuvo en la matanza mencionada.

En todas las historias hay un rumor de canciones y voces que salen de las alcantarillas y que aumenta a medida que avanza la historia y sirve de transición entre una y otra. Ese rumor pertenece a los niños que se han ido marchando de los espacios que habitan, por ser justamente, espacios propicios para la explotación. Todos ellos marchan liderados por una niña que ha quedado ciega en la matanza de la Candelaria. A medida que transcurre la acción las calles se vacían de pequeños y los adultos entran en crisis porque: “no hay ojos para vender a nueve mil dólares el par, ni niñas púberes en los prostíbulos, ni jorobaditos que lleven la droga. Todos van camino a Río de Janeiro, son cientos de miles de niños los que se han hecho fuertes tras la niña que busca a Espoleta”. Como señala Rene Girard vivimos en una época de deseos desbordados, donde lo que apetecemos no son los objetos de uso y consumo: deseamos a un "otro" que se convierte a la vez en modelo y rival, *víctima sacrificial*. Esto genera una violencia latente o explosiva que encuentra seres vulnerables para someter, doblegar y consumir y consumir.

Retomando a Agamben, habría un paralelismo entre el campo de concentración como estado de excepción y la calle de la ciudad neoliberal en tanto lugar de exterminio con impunidad, donde los niños de bajos recursos son considerados parte del dominio público; y por tanto, su existencia está despojada de todo valor político. Los sujetos infantiles según esta pieza serían los sujetos excluidos de los poderes económicos, políticos (no votan), de las esferas de poder, a veces hasta de las estadísticas, como se refleja en la siguiente cita/escena del médico a cargo de la venta de órganos de niños pobres (bajo el eufemismo de “género”) para clientes de países desarrollados:

“MÉDICO. [...] En un par de horas le llevamos el género al hotel, usted no sé...Sí: de unos once o doce años...No, es un varoncito (...) Sí: lo convenido... ¿Nueve mil dólares? (...)Ya, ya, pero son las dos córneas, ¿eh? Las dos...¿Cómo? Ya...Ya...Bueno: eso es otra cosa...Por ahí podríamos arreglar un precio global (...) Bueno, pero un corazón le saldría mucho más caro que dos córneas...Ya...Pero, ¿qué hago yo con el resto del género...? (CN, p.25)

MÉDICO.\_ Sí./ENFERMERO.\_ Y la calle es de todos.

MÉDICO.\_ (*Ríe levemente*) Eso mismo: de todos...y de nadie. (CN, p.29)

Los niños abandonados o de la calle, propiedad de todos y de nadie, quedarían bajo la tutela de la mano invisible mercado, como cuando los padres del niño paralítico discuten sobre quién era su “manager” en la calle: “ISIDORA [...]¿Es que me lo quiere robar? No le bastaba con llevarlo de pueblo en pueblo, de plaza en plaza, como un espectáculo de feria, ¿verdad? Lo quiere para usted solo, sin pagarnos comisión, ¿no es eso? Pero yo lo encontraré primero, ¿me oye? Angelote me pertenece. Yo lo parí... (CN, p.103)

Estas escenas presentan una *paradoja*. Por un lado, Occidente está a la vanguardia de los desarrollos del mercado económico que definen la globalización y, por el otro, a la vanguardia de los intentos por proteger a los niños de la explotación que conlleva ese mercado. (Fass, 217). Esta obra de teatro nos lleva a hacernos algunas preguntas, entre ellas: en esta era globalizada del libre mercado ¿estamos dispuestos a seguir protegiendo a los niños del mercado, siendo que este se rige bajo la ley de oferta-demanda? (FASS, 231) La respuesta pareciera ser “no”, y *son precisamente los niños quienes se rebelan y organizan un éxodo* que desestabiliza un programa de ciudades globales que requieren de concentraciones de “otros” o de sujetos desaventajados como los inmigrantes ilegales, mujeres sin preparación, convertidas en mano de obra barata y sin contratos (Jean Franco, La caída de la ciudad letrada). Esto hace que frente al éxodo de los chicos de la obra, los adultos comiencen a diseñar desesperadas estrategias que alienten su retorno, con un populista discurso que se pasa en televisión: “... y entonces nuestra ciudad los recibirá con los brazos abiertos...(Ruidos)... no será la calle su triste destino. Construiremos un hogar para todos ellos, y la ciudad toda será un gran corazón para cada muchacho que...” (CN, 55)

Pensemos por un momento en la siguiente afirmación que le hace el médico al enfermo frente a la pregunta de este último por el daño que le hacen a los niños: “El dolor de un inocente siempre es menor que el de la persona adulta, porque la inocencia mitiga el dolor gracias a la ignorancia” (CN; 41) El dominio cognitivo sería otra condición de exclusión no sólo del orden social, sino también de la capacidad humana de sufrimiento, algo así como que los niños están más allá del bien y el mal. Por otra parte, el médico justifica su despiadada conducta parapetado en un orden anterior y la lógica del mercado que sienta las crueles bases para justificar cualquier actividad que enlace una demanda con una oferta:

MÉDICO. \_ (...)es el estómago, ¿comprenden? Si al estómago se lo dejase sin alimento por tres semanas, comenzaría a devorar a los órganos vecinos... O sea, que es legítimo vender un pulmón, por ejemplo, para saciar el hambre del estómago. Ésta es mi filosofía, y quiero que la entiendan... Ustedes sólo miran desde ahí, desde la oscuridad, con las cuencas vacías de sus ojos...¿De qué se me acusa? Sólo se compra lo que alguien vende, ¿no es así? ¿Entonces...? Alguien vendió, yo compré, y luego vendí...Es un mercado, espero que me entiendan y yo (...) Dios pensó en todos los detalles, incluso en que puedes vender tu alma, porque no es más que un pedazo de carne en una balanza... (CN, p.134)

Más allá de su función de denuncia social, identificamos una gran metáfora: niños prostituidos, abusados, marginados, organizan una rebelión poblando las alcantarillas de las ciudades y desapareciendo de sus familias, instituciones, mafias, países, del mercado global pero escapando por el desagüe de los excrementos. Niños que se agrupan en un éxodo que los liberará del abuso físico y psicológico en el que los encierra su cotidianeidad, que *son menos que ratas* en el paisaje roto de las alcantarillas, o que son la víctima sin derecho a testimonio. Lo interesante es que estas víctimas se articulan, oponen sus fuerzas, organizando una cruzada por las alcantarillas, que pone fin al abuso y los hace caminar esperanzados o falsamente esperanzado por una utopía, habitar las aguas o un mundo sin adultos, sin seres dominantes marchando hacia la costa Atlántica ignorando si se ahogaran en las aguas o si estas se abrirán como el mar Rojo para concederles la libertad.

El protagonismo de los niños en ambas piezas es desbordante e indirecto; desde la ausencia escénica – sólo escuchamos los ruidos y voces o una presencia muda-, hilan la acción indicando las fisuras sociales, las desviaciones económicas del capitalismo, el individualismo descarnado de nuestros tiempos donde hay un soberano, el mercado globalizado, que está fuera y dentro del ordenamiento jurídico” (27), que permite la existencia de miles de infancias vulneradas, víctimas de un sórdido naufragio que navegan entre la excepción y la norma.

---

[1] La captura de Zacarach y la red Paidós en Chile, rapto de la niña inglesa Madeleine McCann, Josef Fritzl en Austral.

[2] También factores tales como la densidad poblacional y el hacinamiento habitacional hacían que el concepto de familia y de los hijos, como algo privado e íntimo, no existiera. Los “niños no contaban”, por razones higiénicas, morían en altos números y pocos superaban la barrera de los doce años.

[3] Entre las macro variables identificamos el crecimiento acelerado de la industria del sexo y del tráfico de todo tipo potenciado por los efectos causados por la globalización, la carencia de políticas sociales básicas y oportunamente financiadas, la vigencia de una cultura patriarcal, en el sentido de padres dueños de las vidas de sus hijos y el desconocimiento e irrespeto por los derechos de los niños, niñas y adolescentes.

**Andrea Jeftanovic** (Santiago de Chile, 1970) es socióloga de la Universidad Católica de Chile y Doctora en literatura hispanoamericana de la Universidad de California, Berkeley. Es docente universitaria, investigadora, dirige talleres de narrativa y escribe guiones. Ha publicado las novelas *Escenarios de guerra* (Alfaguara, 2000) y *Geografías de la lengua* (Uqbar Editores, 2007). Cuentos suyos han aparecido en diversas antologías: *Desafueros* (Planeta, 2000), *Ecos urbanos* (Alfaguara, 2001), *En español* (Santillana, 2001), *Cien microcuentos chilenos* (Cuarto propio, 2002) y *El futuro no es nuestro* (Eterna Cadencia, 2009).

## RESEÑAS

### Sobre *Mi vida después*, de Lola Arias

Luciana de Leone

*Mi vida después* (2009) es la última obra escrita y dirigida por Lola Arias, quien pese a, o mejor, gracias a su juventud (nació en la Argentina de 1976) cuenta con una extensa trayectoria, en la que se posiciona, y con destreza, desde varios frentes. Una figura multifacética que se desplaza por distintos ámbitos y siempre sale ilesa. Arias es actriz y, no únicamente de teatro; su reciente actuación en el film *Historias extraordinarias* (2008) de Mariano Llinás así lo demuestra. Es escritora: sus obras de teatro pero también sus poesías y sus relatos revelan una escritura dispuesta, versátil. Es compositora de canciones: la música de sus puestas es música original, de su autoría (o en co-autoría). Es performer: la instalación de *Chácara Paraíso* (realizada en colaboración con Stefan Kaegi) invita al público a pasarse *in situ* por galerías de historias y entre capítulos de la vida de policías brasileños. Y, también, es fundadora de la *Compañía Postnuclear*, que promueve proyectos artísticos multidisciplinarios. Directora de teatro: escribió y, a partir de la puesta de *La escuálida familia* en 2001, también llevó a las tablas casi una decena de títulos. Universitaria: estudió Letras, pasó por las aulas de Puán.

A pesar de estrenarse por fuera del hoy ya concluido ciclo *Biodrama*, ideado en el 2002 por Vivi Tellas (anterior directora del Teatro Sarmiento), *Mi vida después* (presentada en ese mismo teatro) lleva a la práctica una consigna central de aquel ciclo: “teatralizar sobre la vida de las personas”. Un interés, entonces, en poner en escena y volver dramatizable también la propia vida. Esta escenificación de la experiencia de vida, que según Tellas, daría cuenta de “un retorno de lo real al campo de la representación”, puede leerse en serie con el renovado interés (de cierta tendencia artística, pero también teórica y crítica) no sólo hacia las formas de “lo real” sino también hacia la dimensión de “lo personal” e incluso de “lo íntimo”. Es justamente a expensas del protagonismo que ha ido alcanzando el “yo” en distintos soportes -no sólo artísticos- que reconocidos investigadores argentinos han acuñado conceptos como “el giro subjetivo” (Beatriz Sarlo), “la era de la intimidad” (Nora Catelli),

“el giro autobiográfico” (Alberto Giordano), “la imaginación intimista” (Daniel Link), entre otros.

Ya desde el título (*Mi vida después*) la obra de Lola Arias inscribe la vida a representar en la experiencia personal, en las vivencias del “yo”. No es cualquier vida, es “mi vida” y en esta expresión el adjetivo posesivo de primera persona remite, acaso paradójicamente, a varios referentes reales. Así el “yo” se diversifica -la clase de palabra (un pronombre: aquello que está en lugar del nombre, vale decir, aquello que es reemplazable) así lo habilita- hacia un colectivo amplio y heterogéneo. Un colectivo de hijos que también son actores, algunos de los cuales también son músicos, cantantes, bailarines; un colectivo de actores que también son hijos: algunos son hijos de militantes montoneros y del ERP, desaparecidos o que vivieron el exilio, y, otros son hijos, por ejemplo, de un oficial de inteligencia que no duda en expropiar un bebé nacido en la ESMA y “transplantarlo” en su propia familia, de un cura de vida ascética que desde niño tenía cara de adulto y que finalmente deja los hábitos, de un empleado de un banco (intervenido por los militares) de apellido “Lugones” que elige dedicar su tiempo libre a imaginarse la casa de sus sueños que a participar de una asamblea política. Todos son hijos de parte de una generación de mujeres y de hombres que tuvo hijos entre los años 70 y principios de 1980.

En orden de aparición cronológica, es decir, en orden de aparición en la vida, los actores/ hijos o los hijos/ actores son Mariano Speratti, Vanina Falco, Blas Arrese Igor, Carla Crespo, Liza Casullo y Pablo Lugones. En el prólogo es Liza quien da el puntapié inicial para el desarrollo de la acción. Ella se asoma por sobre un montículo de ropas viejas que la cubrían entera, se calza los jeans de su madre y, con guitarra eléctrica en mano y los cabellos al viento, emprende un viaje al pasado. De inmediato, cada actor, ubicado detrás de la línea que Blas dibuja con tiza, se presenta a sí mismo de mayor a menor. A cambio de subsumir el relato de la vida a los hechos históricos, el relato de la historia (y no sólo de la historia del país) está procesado por la historia personal de estos jóvenes. Por ejemplo, oímos decir a Vanina que en 1974 “muere Perón y nazco yo” y que su abuelo era guardaespaldas de Perón y su padre, un agente de inteligencia. En esta frase, la muerte de Perón y el nacimiento de Vanina, que por cierto datan del mismo año, parecieran tener, al menos al nivel de la enunciación, el mismo status; pero inmediatamente es la narración de la propia historia familiar la que termina por imponerse. Un poco después, Carla cuenta que el golpe de 1976



ocurre poco antes de su nacimiento y que su nombre, “Carla”, es en honor a Carlos, su padre que era sargento del Ejército Revolucionario del Pueblo. Más tarde, Liza confiesa que por poco nace en un ascensor, en 1981, en México DF. Desde una historia personal, íntima, la de la niña que casi nace de improviso en el exilio de sus padres, se cuele otra historia, la de la persecución y las amenazas que ellos habían recibido de la Triple A y que los obligó a expatriarse.

¿Cuál es la vida que todos ellos dicen contar? Después de “mi vida”, entonces, se predica un después, una temporalidad incierta que recupera la futuridad inscripta en el primer título que tuvo la obra: *Mi vida futura*. En cierta medida, la fórmula “Mi vida después” coloca a los actores, y también a los hijos, y quizá también a los descendientes, en una posición oscilante, entre admirativa, subordinada y a la vez ajena, respecto de la vida de sus padres. Lola Arias apuesta por lo que ella misma denomina una “remake” de la vida pasada de los padres en la que los hijos, que también son actores, actúan en este presente como, dice Arias, “dobles de riesgo” de sus progenitores. En el paseo en moto imaginario de Liza con sus padres jóvenes se dibuja una geometría de familia: “Mi padre adelante, después mi madre y detrás yo, con el viento golpeándome tan fuerte como si quisiera borrarle la cara”. Liza se coloca detrás de su madre (su vida es biológicamente después de la de su madre) mientras el viento más que querer borrar su más fundamental seña particular (la cara) pareciera querer contribuir al empalme (a la confusión) de dos rostros marcados por la herencia genética: el de una madre y el de una hija que se parecen y mucho. Son esas mismas caras, y no por azar, las que protagonizan una suerte de “foto/ bio montaje”, o de un fotomontaje en vivo, en la escena en que Liza “hace teatro” dentro del teatro y remeda el look, el tono y el porte de esa chica linda que, además de militar en las filas de Montoneros, anunciaba las noticias por televisión.

El después de “mi vida”, es decir, el futuro posible de los actores e hijos, se juega en la obra siempre de manera aleatoria. Una de las escenas en que aparece la septuagenaria tortuga del padre también septuagenario de Blas puede pensarse como una puesta en abismo del “después” de esas vidas. Como en una suerte de “juego de la copa” desendemoniado o en un ejercicio de “Yes/ No questions”, los actores le hacen preguntas sobre el futuro (¿Habrà una revolución en la Argentina?, arriesga Carla) a la tortuga y la respuesta que ésta vaya a dar dependerá de si encamina su paso hacia el casillero del “sí” o hacia el casillero del “no”,

dibujados por Blas en el piso. Quizá se encamine hacia el “sí” en una función, tal vez se dirija hacia el “no” en otra. Pero, también, la condición azarosa de ese “después” queda planteada ni más ni menos que al final de la obra, cuando cada uno imagina su vida después, después de sus padres, después de, incluso, ser padres, después, claro, de esta obra. Y si como hijos no pudieron, sí lo hacen como actores y diseñan, entonces, su propia muerte y arriesgan, además, algún futuro (esperanzador a veces, apocalíptico o alocado, otras) para el país.

¿Cómo poner en escena esas historias de vida? Como si se tratara de un correlato escénico del cine documental menos convencional que aprovecha al máximo los artificios de la ficción (pienso en *Los rubios*, de Albertina Carri), Lola Arias escenifica, vale decir estetiza, una multiplicidad de biografías y para ello hace uso de una batería de lo que María Moreno ha llamado “recursos generacionales”: una cámara en un trípode, un proyector, un pantalla móvil, técnicas de montaje, amplificadores, un grabador de cinta abierta, coreografías, parodias (en su doble alcance, de burla pero también de homenaje). Las historias, como los protagonistas de esas historias, son reales, a tal punto de que si bien es cierto que es Arias quien suscribe *Mi vida después* (y, la atribución y la pertenencia de la obra a ella no está en discusión), el proceso de creación de la pieza teatral deja asomar cierta idea de autoría colectiva e interactuada: la materia dramática se ha ido armando con objetos personales, documentos, fotos, filmaciones en súper 8, prendas, juguetes, cassettes, relatos e incluso mascotas de los padres y de los mismos actores. La incorporación de estos “fragmentos de vida” a la escena es tal que, por momentos, realidad y ficción se vuelven indecibles (y así entraríamos al terreno de lo que Josefina Ludmer ha denominado “la postautonomía”, a propósito de, entre muchas otras expresiones, precisamente las puestas del Biodrama).

Mariano recibe de su padre, periodista, corredor y coleccionista de autos, militante, un juguete de regalo: un Buggati Type 35 C. El auto aparece como un objeto real que en la obra condensa un sinfín de significados. La historia del padre, en palabras de Mariano, es una “Auto Bio Gráfica” en todos sus alcances: una vida de autos, una autobiografía, la gráfica de autos. El auto cifra los oficios del padre pues no sólo es objeto de culto de un padre coleccionista y corredor, o materia de escritura de un periodista que escribe sobre autos, sino que es el recinto donde se esconden, y muy bien, las armas de unos padres militantes. El auto (y todos sus sentidos) representa también un legado de padre a hijo y, casi sin preverlo, de abuelo a nieto. El nieto es Moreno (un niño de pocos años que aparece en escena), quien tiene

hoy aproximadamente la misma edad que tenía Mariano, su padre, cuando secuestraron a Horacio, el padre de Mariano, es decir, su abuelo.

En sintonía con el interés por hacer teatro con niños y rescatar de ellos su máxima espontaneidad, su absoluta cotidianeidad, algo que Lola Arias ha experimentado ya en varias ocasiones (un bebé en *Striptease* (2007), los niños de *Airport kids* (2008), las niñas de su versión de *El sí de las niñas* (2004)), en algunas zonas de *Mi vida después* las reacciones y actuaciones de Moreno se incorporan a la acción dramática. A la participación en vivo y en directo de Moreno la anteceden otras escenas de la niñez, algunas impostan con gracia una suerte de reproche y otras exhiben una imagen del espanto. Liza, entre risas, comenta la foto en que se ve a su madre, embarazada de ella, que pone en sus labios un cigarrillo, mientras con la otra mano abolla el paquete vacío de todos los otros cigarrillos que ya se había fumado. En cambio, a Vanina le toca mostrar otro tipo de escenas. En una foto aparece ella, de niña, disfrazada de “mujer maravilla”, una mujer que, como su padre, es una especie de policía encubierta. En otra, ella, también de niña, contempla, aturdida, el baño que su madre (a la que nunca vio embarazada) le da a su hermano, aún bebé. Una escena de ternura doméstica por excelencia que procesada por el relato del origen real de ese niño (nacimiento en cautiverio y robo) sólo puede llevarnos al horror más extremo.

No por casualidad el sueño recurrente que atormenta a Vanina reúne en un mismo espacio a su padre y a una multitud de bebés diferentes que gatean y al verla le arrojan cosas a la cara. No por casualidad, creo, Lola Arias concluye su obra con una actuación más de los actores, esta vez de esos sueños en los que cada hijo pareciera alejarse y desprenderse de sus padres para siempre. No por azar, entonces, son bebés los que se interponen entre la última voz de Vanina y la de su padre.

*Mi vida después* (2009)

Ficha técnica

Actores: Carla Crespo, Blas Arrese Igor, Vanina Falco, Mariano Speratti, Pablo Lugones, Liza Casullo, Moreno Speratti da Cunha

Coordinación de producción: Macarena Mauriño

Asistencia de dirección: Ana María Converte

Asistencia de iluminación: Facundo Estol

Asistencia artística: Sofía Medici

Asesoría histórica: Gonzalo Aguilar

Video: Marcos Medici

Vestuario: Jazmín Berakha

Coreografía: Luciana Acuña

Música: Ulises Conti (con la colaboración de Liza Casullo y Lola Arias)

Iluminación: Gonzalo Córdova

Escenografía: Ariel Vaccaro

Dramaturgia y dirección: Lola Arias

# POESÍA

## Poemas inéditos

(Poemas inéditos del manuscrito *Jardines Imaginarios* próximo a ser publicado en México por la editorial Apuntes de lobotomía.)

David Bustos

## EL PARQUE DE LOS VENADOS

Después de 49 días de meditar bajo una higuera  
Después de mortificarme con frío, sueño y hambre  
Después de observar la línea azul del deseo en el cielo  
Después de escuchar como los animales comían de mi cuerpo  
Después de escuchar a los ciervos caminar entre las hojas secas del bosque  
Después de haber perdido la huella del Tathagata en la neblina de mi mente  
Después de nacer, enfermar, envejecer y morir  
Después de abandonar a mi esposa Yashodhara y a mi hijo recién nacido Rahula  
Después de gozar a mis tres concubinas y vencer en una guerra de la que nadie tiene noticia  
Después de las pulsaciones de mi corazón y la higuera  
Después del lenguaje y el deseo  
Después de que la luna y el sol salieran al mismo tiempo  
Después de las cosas y entre las cosas  
Después de vivir por 29 años en Kapilavstu  
Después de pertenecer al clan, la casta, la rama, la confederación de las tribus  
Después de que mi padre me ocultara en los salones y jardines de su palacio  
Después de renunciar a mis vestiduras y raparme la cabeza  
Después de vivir en el paladar del bosque más profundo de la tierra  
Después de ver danzar desnudas a mis tres hijas entre llamas de fuego bajo la nieve  
Después de Cristo y antes de Cristo y el perfume de la sangre  
Después de que las preguntas sobre la flecha, el arco y arquero, fueran respondidas

Después de comprender de que la paz es el epílogo de la confusión  
Después de perder el peso y la estatura  
Después del desierto y la voz de las piedras  
Después de esto y lo otro y en el principio

Apago mis palabras como si se tratara de una vela  
Humedezco mis dedos con saliva  
Abro los ojos.

## **EL TEMPLO HA ABIERTO SUS PUERTAS**

La Virgen del Rocío yace agrietada por los cuatro costados,  
la línea de sotos, la lluvia en las esquinas de los techos  
sus puntas torcidas destilan  
como timbales, madera húmeda, palo santo,  
olor a leña quemada. El bosque de letras,  
el gran libro de agua abre sus islotes, archipiélagos,  
viento blanco, escarcha.  
Me froto las manos, el templo ha abierto sus puertas.  
La cabeza rasurada, el kimono desteñido y los pies juntos,  
el mentón paralelo, uno las manos, dejo caer mi ropa  
saludo al sol, el musgo prolifera.

El maestro llega con el té de jazmín a tiempo.

Namasté. Hoy ha comenzado la primavera, allegro  
y los pianissimos escurriendo desde las cornisas.

El cuervo reconfigura su vuelo se detiene en el aire, reposa en una estaca de arrayán.

El bosque de letras, el templo, la reescritura de los sotos.  
El verde limón, el limonero.  
El olor a leña quemada, bajo la vista, mis ojos permanecen abiertos.  
El té de jazmín abre las fosas nasales, la garganta se despeja,  
  
el silencio encuentra su lugar en otra parte.

Una flauta dulce caracolea notas,  
luego las siete campanadas, La Virgen del Rocío, el libro de agua,  
el sol, la reflexología,  
el calor, el vapor, el brote de los nenúfares,  
la curvatura del puente japonés.  
Paseo con mi bastón de punta nacarada.  
La escudilla huele a romero,  
las cuatro estaciones sucediendo simultáneamente.  
Un arcoíris se marca de a poco en el cielo, la nieve cesa,  
la escarcha se quiebra con los primeros rayos de sol, el paso de las sombras de las nubes.  
Saludo al sol con los empeines pegados al piso,  
de un salto cruzo las piernas por el arco de mis hombros,  
doy gracias, bebo mi té de jazmín, rodeo  
la porcelana con la yema tibia de los dedos.

Los pies son una voluta de raíces azules,  
mis brazos abiertos y quebrados se mecen con el viento,  
escucho a los queltehués graznar rasantes en la hierba.

Mientras, un bosque húmedo despierta dentro de mí.

(del manuscrito inédito Hebras viudas)

## HEBRAS VIUDAS

Una taza de té frío consumida hasta la mitad  
y el computador encendido toda la noche.

Un aro junto al espejo del baño  
y ropa desperdigada por el piso.

Pan con queso mascado en forma de u.

El sueño te ha dado un tiro en la sien  
duermes como si no respiraras.

Enciendo el último cigarro de la noche  
que ilumina mi rostro  
en la oscuridad de la cocina.

Has caminado descalza durante todo el día  
tus empeines anchos y el tatuaje difuso  
arriba de tu tobillo una pulsera  
cae desde tu canilla el cabello  
sostenido con un pañuelo de colores estridentes.

Duchas interminables por las mañanas  
o alucinantes sesiones de crema  
junto al closet de la pieza. El cepillo de dientes  
deslizándose por tu lengua  
o la búsqueda incesante de tu teléfono  
en los pliegues de los sillones.



Tus cabellos como fideos finos  
se adhieren a la tina del baño.

Escuchas el mismo disco por semanas  
escribes en tu agenda  
códigos de países imaginarios.

El lumbago te inmoviliza la espalda  
problemas de digestión. La tripa se abre paso  
por tu abdomen, el orificio más arriba  
de tu ombligo ruborizada  
lo escondes como un mal recuerdo.

Tus problemas dentales, el diente quebrado  
o las tapaduras de las muelas, parpados  
cansados en la amnesia recurrente.

Libros de Pablo de Rokha o Huidobro,  
el Popul Vuh subrayado.

Refriegas con la palma de tu mano  
tu nariz es probable que tengas  
comezón en el cuello.

El sueño golpea a tu puerta  
y te pican los ojos, prefieres  
el café con un poco de leche  
cazadora de atardeceres contemplas  
el paisaje con el mismo silencio de Sor Juana.

En tu colección de piedras o de plumas,  
en tus zapatillas azules

entre dos rayas blancas  
vive mi actriz protagónica  
un director de cine neurótico  
y cansado ilumina  
con palabras sueltas  
un escenario que ya hace meses  
ha sido desmontado.

## **TEORÍA DE LA GRAVEDAD**

No es lo mismo la explosión de un cuerpo celeste  
atravesando un manto de gases que espesan y confunden,  
que una manzana roja cayendo de una cabeza en medio de un circo.  
El objeto es directamente proporcional al producto de su masa y aceleración.  
Una idea debe estar contenida por una trama  
sin jamás perder movimiento.  
El pensamiento se precipita de cierta estación para activar un diseño,  
una mancha en el mar que contiene información  
o la huella adulta en el lodo de la infancia.

La aceleración constante hace posible la floración,  
la suma de todas las tardes de otoño dan como resultado  
otro color con su propia tristeza. Luego un liviano rayo de luz  
entibia los cuerpos. Nada es casual.

El levantamiento de una población en una zona periférica de la ciudad,  
la renuncia de un funcionario público, el suicidio de un poeta,  
el cierre de una revista, el nacimiento de un hijo, la muerte del padre,  
la angustia de los amigos, la expansión y la concentración del dinero.  
Nada de eso es incierto, el desarrollo como puente entre el nacimiento y la muerte.

La conciencia dormida, la valentía, la cobardía. El amor y el odio.  
La gravedad de las cosas es la gravedad de nuestras ideas.  
El peso del cielo sobre nuestras cabezas, inevitable atracción  
a volver a la tierra y ser el recipiente que contuvo un poco de aire  
movido por aire, por ejemplo sin ejemplo:  
el reflejo de las alas de una mosca a media tarde  
o las notas al pie de página. La letra pequeña se distancia de su objeto,  
millones de kilómetros alejados de nosotros mismos  
sin dejar de pensar al otro como un sueño.

**David Bustos** (Santiago de Chile, 1972) ha publicado los siguientes libros de poesía: *Nadie lee del otro lado* (2001), *Zen para peatones* (2004), *Peces de colores* (2006) y *Ejercicios de enlace* (2007). En el año 2001 obtuvo la beca de la Fundación Pablo Neruda. Sus poemas han sido publicados en revistas tanto en Chile como en España, Estados Unidos, Brasil, Argentina, México. Con su libro de poesía *Peces de colores* obtuvo el premio Municipal de poesía en 2007. Actualmente se desempeña como guionista del Área Dramática de Televisión Nacional de Chile, obteniendo el año 2009 una nominación al Premio de la cultura y las artes “Altazor” por mejor guión audio visual con la producción *El señor de la querencia*. Además es editor de la colección de poesía Amarcord de Ediciones del Temple y participa como editor en [www.lanzallamas.org](http://www.lanzallamas.org)